

Ljiljana Petrović
Faculté des arts, Université de Niš

TRAUMA, TÉMOIGNAGE ET DÉMYSTIFICATION - EXPÉRIENCE DE LA GRANDE GUERRE: BARBUSSE ET MALAPARTE

Cet article a pour but d'étudier les auteurs ayant pris part à la guerre - leur besoin de témoigner, vécu comme un impératif moral, et leur nécessité de mettre leur trauma en récit afin de tenter de le rationaliser et de s'en libérer. Les résultats des recherches montreront que les questions du témoignage et du trauma de guerre, actualisées après l'expérience de l'Holocauste, ont été posées pour la première fois à la suite de la Grande Guerre, ce que prouvent les textes critiques de Jean Norton Cru. Vu que le corpus d'œuvres étudié sera *Le Feu* de Henri Barbusse et *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, de Curzio Malaparte, les recherches seront effectuées à l'aide de l'approche comparative, de la méthode d'analyse et de synthèse, ainsi que de la critique psychanalytique. L'article mène à la conclusion que l'acte même d'écrire chez des écrivains rescapés de la guerre a toujours un sens thérapeutique et la valeur de témoignage.

Mots-clés: guerre, trauma, récit, écrivain, témoignage, démystification

Dire ses propres expériences, parler de ce qu'on a vu et vécu, c'est toujours un défi pour l'écrivain, au point de vue de son investissement émotif. Quant aux auteurs écrivant à propos de leurs expériences de guerre, ils paraissent encore plus déterminés par cette émotivité accentuée. Car, prendre part à la guerre, cela veut dire être exposé aux conditions extrêmes de la proximité constante de la mort, sentir sans cesse une menace vitale. Ces conditions psychiques, difficiles à supporter, influencent fortement la personnalité de l'écrivain qui subit certains changements.

La structure psychique modifiée chez des ex-combattants est notée pour la première fois, au niveau des études scientifiques, après la Première guerre mondiale. En ce temps-là, Freud avait déjà élargi la signification du mot grec *trauma*, désignant d'abord une blessure physique, à une blessure psychique qui portait sur les troubles nommés «le choc des tranchés». C'est un terme, établi après la Grande guerre, pour indiquer

la névrose de combat. On croyait d'abord que le choc, diagnostiqué chez des soldats revenus du front, avait été provoqué par une cause physique. Mais, vu que les soldats n'ayant pas subi de traumatisme physique souffraient également du choc des tranchées, on comprit très vite que l'origine du choc était psychique. Il s'agit donc du stress intense causé par une exposition constante à la mort.

C'est dans ces conditions que naît le besoin de témoigner l'horreur vécue. Et l'horreur vécue, ou l'événement traumatique, est définie comme dépassement du possible et de l'imaginable, comme excès de l'horrible qui ne peut pas être nommé d'une manière adéquate, ni limité par les formes déjà existantes.

Ayant une telle structure, l'événement traumatique ne peut pas être assimilé, compris, ni vécu complètement au moment où il se produit. Il est donc évident que la source d'un trauma est un événement incompris qui est, d'après Shoshana Felman, hors du champ de la compréhension, de la narration et de la maîtrise.

Dans ce contexte, l'auteur se heurte aussi au problème de vraisemblance, il a peur que le lecteur ne le croit pas. Ayant été à une horreur extrême, il ne réussit pas à accepter consciemment l'information qui se transforme en trauma. Donc, si lui-même, celui qui a vécu son expérience, ne peut l'accepter, ce sera encore plus difficile pour son lecteur. Voilà d'où vient cette méfiance.

Témoigner sur un événement de ce genre veut dire nommer l'horreur vécue, lui donner forme, pour pouvoir la déterminer et lutter contre elle et contre le chaos qu'elle introduit dans la constellation intérieure de l'auteur. Témoigner, c'est donc un besoin, un défi et surtout un processus thérapeutique pour l'auteur.

Mais Shoshana Felman se demande si la mission de celui qui témoigne est justement de se soigner lui-même, ou si elle assume une dimension universelle. Dans ce contexte, elle fait l'analyse de l'œuvre d'Albert Camus *La peste*, allégorie transparente de la catastrophe de la Deuxième guerre mondiale, en reconnaissant en le docteur Rieux, témoin du désastre qui soigne les malades – victimes, celui qui soigne la maladie même et, à travers cette maladie, le mal du monde. Elle va encore plus loin et se demande si l'acte d'écrire ne représente pas, au fond, l'acte de témoignage sur le trauma de la survie de l'homme sur la terre. Le témoignage est, prétend-elle, si omniprésent qu'on le reconnaît, d'une certaine manière, dans presque tous les types de textes, car témoigner ne veut pas dire seulement être témoin de la vie privée de quelqu'un, mais c'est «le point où se croisent le texte et la vie où un témoignage textuel peut

pénétrer dans la vie même». (Felman and Laub 1992: 2) Le témoignage est inséparablement lié à la vie, à la guérison et à la vérité.

Mais, c'est d'abord sa vérité intérieure que le témoin veut saisir en écrivant et qui, transformée en trauma, lui échappe sans cesse. A travers la création, il objectivise son trauma, le met en œuvre et de cette manière, l'événement traumatique assume la dimension temporelle dans l'esprit du sujet, se situe définitivement dans le passé et libère l'individu de sa destructivité et de son obsession:

C'est le récit qui, à partir du choc traumatique, constitue une «histoire». Autrement dit, avant la mise en récit, il n'y a pas d'histoire, pas de causalité, pas d'avant, de pendant ni d'après, puisque le trauma déborde nos catégories habituelles de pensée et les paramètres de l'expérience quotidienne. (Parent 2006: 116)

Mais rationaliser un trauma, ce n'est pas du tout facile et il est absolument impossible de tracer en avant les chemins de cette rationalisation ce que le critique Jean Norton Cru essaie de faire. Il avait pour ambition d'établir une nouvelle forme littéraire, un récit testimonial qui serait «non-menteur», pour montrer aux lecteurs la vraie image de la guerre, et essayait d'en donner les indications et les règles précises.

L'origine de son obsession de la vérité sur la guerre et du rôle de missionnaire qu'il croit avoir, remontent au fait que lui-même passa plus de deux ans dans les tranchées et eut l'occasion de vivre et de voir la guerre dénudée de ses mythes et légendes. C'est là qu'il a découvert que tout ce qu'il avait su avant du courage, du patriotisme, du sacrifice, de la mort, était faux et que, d'après ses mots, les soldats reconnaissaient, aux premières balles, le mensonge de l'anecdote, de l'histoire, de la littérature, de l'art.

Après avoir dévoilé la guerre comme pure cruauté et souffrance, il trouve que c'est une question d'honnêteté et de morale de le dire aux autres pour que personne ne se retrouve jamais dans une telle situation.

Être témoin, d'après Cru, impose un engagement éthique, d'un côté envers les générations à venir et, de l'autre, envers les camarades envoyés au front et tués dans l'ignorance. Avant d'être victimes de la guerre, ils sont d'abord victimes de l'ignorance soutenue par l'héritage culturel entier: littérature, art, histoire.

Parler de la guerre telle qu'elle est, veut dire affronter beaucoup d'obstacles: la censure, le goût du public et le manque des modèles, parce que le sujet «guerre», dit Cru, est encore, en 1914, absolument «neuf».

Le raffinement dans l'horreur et la lutte contre sa banalisation est aussi une des exigences de ce critique. Il avertit que la tendance des écri-

vains de nier la peur et d'affirmer la soif du danger suscite l'agressivité chez les lecteurs et contribue à la création de légendes fausses, ce qui est encore une forme «d'intoxication littéraire».

Mais d'autre part, si on exagère avec les scènes d'apocalypse, le public s'en habitue, elles perdent l'effet qu'elles devraient avoir et ne satisfont qu'au goût romanesque, en donnant aux jeunes, une fois encore, des idées fausses de la guerre.

Cru s'intéresse également aux effets de trauma, bien qu'il ne se serve pas de ce terme puisqu'il est alors en voie de création. N'utilisant même pas de termes psychologiques, Cru parle indirectement du trauma, en se demandant pour la première fois comment dire l'indicible et exprimer l'inexprimable, questions qui sont posées plus tard par Primo Levi, Jorge Semprun et beaucoup d'autres rescapés des camps d'extermination nazis.

Donc, la tâche posée devant un écrivain est embarrassante. D'un côté il faut oublier ses souvenirs menaçants, se libérer de sa mémoire, la situer définitivement dans le passé, et de l'autre côté, il est interdit d'oublier. Oublier devient une action contradictoire contenant en même temps nécessité d'oublier et peur d'oublier, ainsi que le trauma qui se caractérise par:

L'incompréhensibilité de l'événement traumatique qui, d'une part, pousse le sujet à tenter de l'intégrer dans son histoire psychique par sa mise en récit et d'autre part, cette incompréhensibilité constitue cela même qui empêche la mise en récit de l'événement. (Parent 2006: 113)

C'est-à-dire qu'il impose la nécessité de verbalisation et en même temps échappe à la communication verbale. Shoshana Felman prétend que l'acte de témoigner est aussi contradictoire que le trauma. D'un côté, le témoin se trouve dans une situation passive et isolée, car témoigner, d'après elle, veut dire: «supporter la solitude dans la responsabilité et la responsabilité dans la solitude». (Felman and Laub 1992: 3)

Mais de l'autre côté, le témoignage est un acte au-delà de toute isolation, car témoigner veut aussi dire parler aux autres et pour les autres.

Elias Canetti découvre une dimension consolatrice dans le témoignage. Il explique qu'un traumatisé, en rencontrant des expériences pareilles chez les autres, comprend qu'il n'est pas seul ce qui rend ses souffrances plus soutenables.

Après la Deuxième guerre mondiale, la génération des Juifs, rescapés des camps nazis, s'est proclamée la créatrice du témoignage comme genre littéraire. Elie Wiesel prétend que sa génération a inventé la littérature de témoignage, tout comme les Grecs avaient inventé la tragédie ou les Romains la correspondance.

Et vraiment, c'était la période où le monde était inondé de livres sur les souvenirs des juifs rescapés de l'Holocauste. D'après Susan Rubin Suleiman, une grande partie de ces témoignages se ressemblent, parce que l'horreur vécue ne permettait aucune paraphrase ni rhétorique, et si le même événement n'était pas décrit toujours de la même manière, c'est parce que l'auteur même a voulu mettre en lumière, une fois la guerre, une autre fois le génocide, ou ce qui s'était poursuivi après, mais, au fond, tous ces auteurs racontaient la même histoire et, dans un sens général, le même trauma. (Susan Rubin Suleiman 1998: 406).

Le jeu entre le trauma et le récit est un jeu risqué, incertain, souvent un jeu de la vie et de la mort. Il y a des auteurs qui ont écrit des centaines de pages en cherchant à se libérer de leurs souvenirs obsédants et se sont suicidés à la fin, après dix, quinze, vingt ans de lutte. Pendant ce temps, ils inventent des stratagèmes, des raisonnements, essayent de comprendre, de rationaliser, de pardonner – et tout cela pour se tirer du passé. Tadeusz Borowski, par exemple, appartient à ce groupe d'écrivains qui ont supporté les tortures du camp nazi, mais qui n'ont pas pu supporter les souvenirs, ou Paul Celan, une autre victime tardive des camps nazis qui s'est suicidé vingt-cinq ans après la Deuxième guerre mondiale malgré un énorme succès littéraire, ou Jerzy Kosinski, Primo Levi, etc. – la liste est longue.

Faire le récit de son expérience traumatique veut dire d'après Jorge Semprun «affronter la mort à travers l'écriture». Mais affronter la mort veut dire que la vie a aussi ses chances.

Susan Rubin Suleiman prétend que ceux qui sont vraiment désespérés n'écrivent pas, ou autrement dit, la présence et le magnétisme de la mort chez ces écrivains, n'exclut pas la présence et le magnétisme de la vie en même temps. Écrire son trauma c'est déjà lutter pour la vie, l'acte même d'écrire est preuve de l'envie de vivre. Cette lutte dure parfois pendant des années et la fin reste imprévisible. Tantôt, la mort gagne au moment où elle semble déjà battue, tantôt, c'est la vie qui gagne, toute brillante et même plus séduisante qu'avant car plus la proximité de la mort est étouffante et évidente, plus la vie se dévoile splendide et attrayante. L'histoire de Viktor Frankl en est un témoignage.

Perdre la capacité d'oublier c'est perdre la capacité de vivre. Mais, peut-on savoir quelle est la limite où on perd la possibilité d'oublier, où l'oubli devient impossible ? Cela dépend de quoi ? De la puissance d'impression ou de la force psychique du sujet ? Est-ce qu'il y a des choses universellement inoubliables, que personne ne peut oublier ?

Cathy Caruth prétend qu'un événement ne peut pas traumatiser tout le monde de la même manière et qu'il faut plutôt chercher la pathologie

dans le domaine de l'expérience qui représente la réponse au stimulus extérieur. Donc, ce n'est pas le stimulus extérieur qui cause un trauma, mais notre réponse à ce stimulus extrêmement provoquant qui peut être pathologique, c'est-à-dire manifester les symptômes de trouble de stress post-traumatique. La pathologie se caractérise par sa réception: «... être traumatisé, c'est précisément être possédé par une image ou un événement» (Parent 2006: 115).

Donc, oublier devrait être soulageant. Mais, est-ce vraiment soulageant ? Sommes-nous vraiment des machines à oublier comme le dit Barbusse ? Est-ce la condition pour survivre, pour pouvoir continuer à marcher à travers le temps, pour ne pas être pour toujours prisonnier du passé ? N'est-ce pas un peu égoïste d'oublier, même si on réussit à le faire ?

Ainsi, on reste dans le même cercle, sans possibilité d'assumer son expérience et de progresser, de donner l'occasion aux générations futures de devenir différentes, de surpasser les douleurs superflues inventées par leurs ancêtres.

Si on oublie, si tout le monde oublie, l'atrocité de la guerre viendra de nouveau et ne sera pas reconnue, on sera pris de nouveau au piège, et ce qui est pire, on sera repris au même piège qui provoquera la même douleur et le même effort de s'en tirer. Cercle vicieux.

En tout cas, tout le monde n'a pas la même capacité d'oublier. Des fois, c'est simplement une question de sensibilité, des fois, c'est une lutte dure et longue où il faut conquérir le domaine de sa liberté psychique à petits pas sans aucune garantie qu'on arrive à la fin, jusqu'à l'oubli.

Oublier ne veut pas dire, non plus, devenir amnésique, un amnésique n'est pas moins malade que celui qui ne peut se libérer de son trauma; cela ne veut pas dire, non plus, effacer de la mémoire, mais libérer son présent de la hantise du passé.

L'oubli a beaucoup de degrés, oublier complètement, pour ceux qui ont vécu les horreurs de la guerre, est impossible, mais il y a une part de la mémoire qu'il faut tromper, désarmer, neutraliser, lui ôter la domination qu'elle a sur la vie intérieure, psychique pour ne pas tomber dans le piège de la haine envers ceux qui ont causé du mal, dans l'agression ou encore pire, dans l'auto-agression. Un des personnages de Barbusse s'exclame: «Chaque chose qu'on a vu était trop. On n'est pas fabriqué pour contenir ça.» (Barbusse 2007: 381-382)

Et sur ce point tout le monde est d'accord, qu'on n'est pas fabriqué pour contenir une telle quantité d'horreur, Cru, ainsi que Barbusse et Malaparte, un critique et deux soldats-écrivains qui ont vécu la Grande guerre de tout près.

C'est Henri Barbusse qui, publie le premier, en 1916, le roman autobiographique *Le feu*, contenant ses souvenirs de la guerre. Il s'est engagé volontairement dans l'infanterie à l'âge de 41 ans, et l'œuvre qu'il engendre après deux ans passés dans les tranchées, est d'un réalisme si inattendu, quant aux descriptions des scènes de la guerre et à la critique sociale, que cela a soulevé les réactions aiguës du public, mais aussi l'enthousiasme de ses camarades de front. C'est l'esprit pacifiste qui domine cette œuvre, critique sociale et devoir de mémoire.

Si on prend en considération ces caractéristiques, on aurait pu s'attendre à ce que la réaction de Jean Norton Cru soit positive. Mais, ses exigences au point de vue de l'éthique du témoin et d'un récit véridique sont strictes et précises: rester au plus proche de la vérité de son expérience, se priver des «on dit», c'est-à-dire éliminer l'omniscience et décrire seulement ce qu'on a vu, éprouvé, senti et pensé.

Il reproche, donc, à Barbusse sa narration omnisciente, son style sublime, son rythme enlevé, ce qui contribue à faire de la Grande guerre, selon ses mots, un cataclysme littérairement orné, parce que les faits réels sont assez extraordinaires pour ne demander aucun ornement.

Mais ce que Cru trouve vraiment impardonnable c'est le fait que Barbusse ait obtenu le prix Goncourt, c'est une preuve, d'après lui, qu'il flatte le goût du public.

D'autre côté, le jeune Malaparte, qui s'engage comme volontaire à 16 ans, d'abord dans l'armée française, pour passer plus tard au front italien, est tellement fasciné par l'œuvre parue en France, qu'il la prend pour son modèle littéraire et se proclame le Barbusse italien.

L'influence de Barbusse est facilement visible dans l'analyse des événements de la guerre, ton et émotions, et dans les visions révolutionnaires et humanistes, mais, étant donné que les circonstances des deux auteurs étaient très différentes, Malaparte a laissé une œuvre autonome car il s'est donné une tâche particulière et exigeante.

Ayant participé à la bataille de Caporetto, une des plus lourdes défaites nationales italiennes qui a fait environ 270.000 de prisonniers et 40.000 de morts, il se charge de dévoiler au public la vérité sur cet événement.

Les chiffres ne sont pas les plus gênants dans cette histoire, mais plus le fait que l'armée italienne a été battue par un ennemi plus faible. L'exemple le plus frappant est celui du général Erwin Rommel qui, d'après, ses biographes, emprisonna 9000 Italiens.

Malaparte mène donc une double lutte, contre le trauma individuel et contre le trauma collectif, ou plus précisément, il veut montrer au public que la bataille de Caporetto n'est pas un acte de lâcheté, mais la révo-

lution des supprimés envoyés au front ce qui prouve l'excessivité du titre *Vive Caporetto ! La révolte des saints maudits*. En tout cas ce qu'on ne peut pas lui reprocher, c'est d'avoir flatté le goût du public, car, son œuvre terminée en 1918 et n'ayant pas pu trouver d'éditeur, il décide de l'imprimer en 1921 à ses propres frais. Chacune des trois éditions suivantes a été confisquée et suivie de menaces et de protestations des nationalistes devant les librairies où l'œuvre était exposée. Baricco dit que Caporetto est un thème tabouisé et traumatique, même aujourd'hui, donc, en parler en ce temps-là, était une vraie audace.

Il s'efforce de lever le tabou sur'un événement historique, sur'une situation concrète, et ce qui lui manque dans cette entreprise, et qui est, d'autre part, nécessaire pour que ce soit nommé un témoignage, ce sont les scènes réelles de la guerre, ce que lui-même a vu et vécu, d'autre part, il s'occupe beaucoup de la critique sociale, «des adorateurs de l'héroïsme des autres» comme il le dit.

Mais le plus important, c'est le fait qu'il n'enlève pas l'idée du sens à la guerre. Les descriptions des rescapés devraient enlever le sens à tout but plus élevé qui pourrait justifier la guerre. La réalité des descriptions devrait détruire tout mythe, toute glorification de la guerre, tandis que l'œuvre de Malaparte est pleine de mythes: c'est la nation italienne qui est la plus chrétienne au monde, le soldat victime pauvre et fier, l'héroïsme de la race latine.

Cependant, la guerre pour Cru est un mal pur, hors du patriotisme, des raisonnements et des mécanismes de justification et à ce point aucun des deux auteurs, surtout Malaparte, ne satisfait aux critères.

Mais, si il ne s'agit pas ici d'un témoignage au sens strict du mot, et même si on accepte la thèse que le témoignage comme genre littéraire apparaît après la Deuxième guerre mondiale avec les rescapés des camps nazis, et que les dimensions du traumatisme des écrivains de la Grande guerre n'atteignent pas celles des victimes de l'Holocauste, on ne peut pas nier le fait que les deux auteurs ont senti l'horreur de la guerre de tout près et que leur envie d'écrire vienne du fait qu'ils ont été profondément frappés par ce qu'ils avaient vu et qu'ils ont voulu mettre le mal vécu en récit pour se soulager eux-mêmes, pour rendre hommage à ceux qui sont disparus pour toujours et pour avertir les générations à venir. Cela prouve qu'ils ont trouvé l'équilibre entre l'oubli et la mémoire et au moins essayé de dire l'indicible et d'exprimer l'inexprimable.

Bibliographie

- Barbusse 2007: H. Barbusse, *Le feu*, Paris: Folio Plus.
- Cru 1929: J. N. Cru, *Témoins*, Nancy: Presses Universitaires.
- Felman and Laub 1992: Sh. Felman and D. Laub, *Testimony crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history*, London: Routledge.
- Malaparte 1981: C. Malaparte, *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Parent 2006: A. M. Parent, Trauma, témoignage et récit. La dérouté du sens, *Protée*, volume 34, Chicoutimi: Université du Québec, n. 2-3, 113-125.
- Suleiman 1998: S. R. Suleiman, *Exile and creativity, Signposts, travelers, outsiders, backward glances*, London: Duke University Press.
- Барико 2007: А. Барико, *Ова њрича*, Београд: Паидеиа.
- Франкл 1987: В. Франкл, *Нечујан вајај за смислом*, Загреб: Напријед.
- Франкл 1994: В. Франкл, *Зашио се нисше убили: њражење смисла живоша*, Београд: Жарко Албуљ.

Љиљана Петровић

ТРАУМА, СВЕДОЧЕЊЕ И ДЕМИСТИФИКАЦИЈА – ИСКУСТВА ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА: БАРБИС И МАЛАПАРТЕ

Резиме

Циљ овог рада је да истражи наглашену потребу за сведочењем присутну код аутора учесника у рату која се, у њиховом случају, доживљава као морални императив, као и њихову потребу да преживљену ратну трауму транспонују у причу, у покушају да је рационализују и на тај начин неутралишу. Резултати истраживања ће показати да је питање сведочења и ратне трауме, које посебно добија на значају после искуства Холокауста, први пут било постављено већ након Првог светског рата, што се види у критичким делима Жана Нортонa Криа. Будући да ће наведене теме бити разматране на делима: *Огањ*, *Анрија Барбиса* и *Живео Кобарид! Побуна светиш њроклејника*, Курциа Малапартеа, у раду ће бити коришћени аналитичко-синтетички методолошки поступци, компаративна метода, као и психоаналитичка критика. Рад наводи на закључак да за писце који су преживели рат писање представља својеврсно сведочење и има вредност терапеутског поступка.

Примљено: 02. 02. 2011.